doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/16

Stanisław CZEKALSKI
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki

MALARSKI JĘZYK WŁODZIMIERZA ŁAJMINGA

> Mówcie swoim językiem, nie używajcie cudzego, nawet za cenę błędów w końcu odkryjecie to, co jest ważne i jednocześnie swój malarski język.[1]

Pojęcie języka malarskiego spowszedniało w szerokim użyciu na tyle, że brzmi jak wytarty ogólnik i niewiele mówi. Celowo zaczynam więc od cytatu zdania, z którego wprowadziłem ów termin do tytułu niniejszego tekstu. Słowa Włodzimierza Łajminga, streszczające naukę wpajaną studentom malarstwa przez jego mistrza Juliusza Studnickiego, cytuję po to, aby podkreślić zasadniczą wagę i znaczenie pojęcia 'malarski język' w świadomości ich obu. Nie było ono dla nich żadnym frazesem, wręcz przeciwnie: określało samo sedno sztuki malarskiej, to, na czym ona polega i jak należy o niej myśleć. Jego sens w związku z twórczością Łajminga chciałbym rozważyć w trzech planach. Najpierw skupię się na płaszczyźnie koncepcji malarstwa, którą wypowiadał artysta, odwołując się do myśli Studnickiego i komentując swoje obrazy. Następnie skieruję analizę na poziom praktyki malarskiej, by uchwycić widoczny w chronologicznym uszeregowaniu dzieł proces krystalizacji i rozwoju własnego, charakterystycznego języka wypowiedzi twórcy. Na koniec zwrócę uwagę na współbrzmienie tego malarskiego idiomu z tekstami o sztuce i języku, stanowiącymi istotny element najbliższej, prywatnej i osobistej przestrzeni, w której powstawały dzieła gdańskiego artysty.

1

Chociaż zarejestrowanych wypowiedzi Włodzimierza Łajminga dotyczących jego drogi twórczej nie jest wiele, bardzo wyraźnie i wymownie zaznaczają się w nich odniesienia do poglądów na malarstwo, które przekazał mu podczas studiów Juliusz Studnicki.[2] Tak znaczny udział wyniesionych z pracowni i wspominanych po latach uwag profesora jest nie tylko świadectwem wdzięczności za cenne nauki otrzymane na początku własnej drogi. Dobitnie świadczy przede wszystkim o tym,

jak głęboko i trwale wbiły się one w malarskie myślenie byłego ucznia o kierunku, w którym sam podąża. Kluczowe pojęcie malarstwa jako dziedziny wypracowywania indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej łączyło się w pamięci Łajminga z inną ideą Studnickiego – z jego radą, by w podejściu do motywu unikać 'inwentaryzacyjnej' szczegółowości i poszukiwać formy dającej syntetyczne, uogólnione ujęcie widzialnego świata, takie, które wydobywa zeń cechy zasadnicze i najistotniejsze.[3] Tylko skrywając szczegółowe cechy obiektów, można przemienić je w układy formalne nadające rzeczom postać nieznaną skądinąd, a przez to uczynić je widocznymi na nowo, inaczej, niż jawią się zazwyczaj. Taką właśnie przemianę, która ustanawia widzialność w napięciu między ukazywaniem a skrywaniem, za wyróżnik dzieła sztuki uznał Martin Heidegger i podobnym torem zmierzała myśl Studnickiego: szukać dziwności w zwyczajnym.[4]

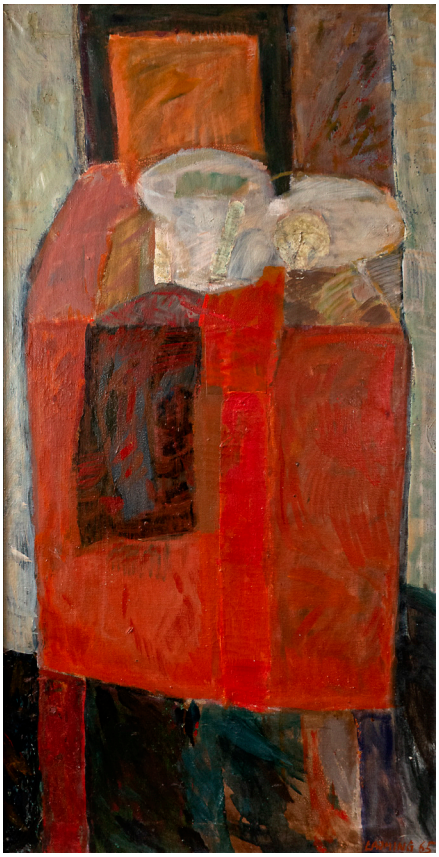
Czas na określenie własnej koncepcji malarstwa nadszedł dla Łajminga, gdy ubiegając się o stanowisko docenta uczelni artystycznej, musiał przygotować wykład kwalifikacyjny. Zachowany tekst wykładu, z datą 6 kwietnia 1976 roku, pozostaje głównym i najważniejszym źródłem wiedzy o tym, jak pojmował on swoją twórczość w szczególnym okresie, kiedy jego obrazy uzyskiwały wyraźne cechy charakterystyczne dla dojrzałego stylu artysty.[5] Wypowiedź zatytułowana „O Inspiracji" podstawową rolę w procesie tworzenia przyznaje czynnikom psychologicznym, funkcjonującym poniżej progu świadomości i poza jej kontrolą. Indywidualne rysy psychiki autora decydują bowiem o tym, jak zadziała złożony mechanizm inspiracji, pośredniczący między czymś, co stanowi jej źródłowy przedmiot, a dziełem, które powstaje jako jej finalny wytwór. Inspirację kształtuje współdziałanie bodźców zewnętrznych, pochodzących ze świata widzialnego i odbieranych zmysłowo, oraz wewnętrznych, mających podświadome źródła psychiczne. Przedmiotem inspiracji wewnętrznej mogą być bądź określone myśli i odczucia, bądź „nieokreślone poczucie braku." Oba nakładające się rodzaje doznań, zewnętrzne i zewnętrzne, wyzwalają emocje, które przechodzą w upodobania, a dzięki ich sile utrwalają się w pamięci i wędrują drogami skojarzeń. Mechanizm inspiracji podlega zasadzie wyboru: intensywność wzbudzanych odczuć decyduje o tym, jakie cechy wrażeniowe w zakresie barw czy kształtów wydobyte zostaną z otaczającego świata. Emocjonalne doznania wybranych aspektów rzeczywistości stanowią materiał do konstrukcji obrazu, którego forma zaznacza ich ślady. Sam proces malarski podlega już zasadzie racjonalnej budowy dzieła, chociaż pozostaje ono zapisem nieracjonalnych, a przy tym silnie zindywidualizowanych wrażeń, emocji i asocjacji. Indywidualna dla każdego artysty droga przejścia od inspirujących źródeł zewnętrznych i wewnętrznych do płótna „tłumaczyć może zaskakujący fakt wielkich rozbieżności w malowaniu tego samego przedmiotu przez różnych malarzy."[6]

W tak zarysowanej ramie ogólnej teorii inspiracji jako psychologicznej podstawy malarstwa osadził Łajming własny malarski język. Zaznaczył jego wybór, motywowany osobistymi upodobaniami i dokonany na zasadzie świadomego ograniczenia się do jednej konwencji gatunkowej – martwej natury. Odnosząc się do niej, podkreślił umowne jej potraktowanie: „Wizja umownej martwej natury jest dla mnie wystarczającym polem dla wypowiedzi."[7] Przesłanką tego wyboru były inspiracje wzbudzane przez stare przedmioty, rzeczy zniszczone, bezużyteczne, pozbawione swojej funkcji i znaczenia, fragmenty i relikty pozostałe z nieistniejących już całości, zwłaszcza jakieś dawne wyroby z drewna lub kamienne nagrobki. Stały się one dla artysty źródłem silnych emocji, podobnych tym, „jakie wyzwalają stare, pożółkłe – nieczytelne już – fotografie – zanikające ślady nieobecnych osób."[8] Inspiracja wizualna, płynąca z tych zniszczonych upływem czasu obiektów, na poziomie odczuć emocjonalnych łączyła się z inspiracją wewnętrzną, której przedmiotem było poruszające odczucie braku, pewnego rodzaju nieobecności, jak to doznawane na widok „odkrywki archeologicznej czy kamienia z zatartym napisem."[9]

Język „umownej martwej natury" był więc dla Łajminga formą malarskiego ukazania świata rzeczy, który za sprawą impulsów wewnętrznych jawi się jako poddany niszczącej sile czasu, efektom zaniku, fragmentacji, zacierania się w postaci reliktowej i szczątkowej, pozbawienia funkcji i utraty czytelnych znaczeń. Umowność owych martwych natur, odróżniająca je od konwencji przedstawień zwyczajnych przedmiotów codziennego użytku, polega na tym, że redukuje się w nich poziom uwidocznienia przedmiotowej, funkcjonalnej i znaczeniowej konkretności zestawionych rzeczy. Zostaje on skryty w formie, która zaciera prostą rozpoznawalność, a przez to zwyczajność poszczególnych obiektów, ukazuje zaś w zamian tylko ogólne cechy ich kształtu, powierzchni i kolorystyki, czyniąc je niezwyczajnymi, dziwnymi czy nieznanymi, niczym artefakty wydobyte i widoczne tylko po części. Forma ta, zgodnie ze wskazówkami Studnickiego, jest syntetyczna; nie precyzuje, lecz pomija szczegóły, by stworzyć język wizualnych uogólnień, pod które domyślnie podstawić można różne przedmiotowe desygnaty, zadając archeologiczne pytania w rodzaju: co to może być? Język malarskiej transpozycji przedmiotów na formalne składniki umownych martwych natur powstaje w wyniku dwóch ściśle powiązanych ze sobą zabiegów: jest to zabieg wyboru cech określających syntetycznie, zarazem zdawkowo, fragmentarycznie i ogólnie, wizualną postać obiektu oraz zabieg pominięcia cech szczegółowych, konkretyzujących i ujednoznaczniających jego przedmiotową tożsamość. „Poprzez selekcję i eliminację pewnych elementów – tłumaczył w swoim wykładzie artysta – próbuję dojść do syntezy martwej natury."[10] Zastępowanie cech jednoznacznie identyfikujących obiekt formą określającą wybiórczo tylko jakiś jego fragment lub aspekt, który można przypisać różnym obiektom, to język peryfrazy i malarstwo Łajminga operuje takim właśnie językiem peryfrastycznych, ambiwalentnych znaczeniowo figur.

Syntetyczna forma nadana obiektom znaczy najogólniej i niedokładnie tylko pewien ich rodzaj, abstrahując od konkretnego desygnatu i otwierając pole wieloznaczności wyglądu motywów, a tym samym pozostawiając dociekania 'co to?' bez odpowiedzi. W rozmowie przeprowadzonej w 2006 roku artysta stwierdził: „Nie określam jednoznacznie przedmiotów, szukam raczej malarskich form. Nigdy nie jest jasne, czy w obrazie są jajka, lustro czy też fotel."[11] Intencję swojej syntezy, zrywającej łączność między wizualną postacią elementów martwej natury a znaczonym przedmiotem, znakomicie ujął również w jednej z późniejszych rozmów: „Czasem ktoś patrzy na ten stół na moim obrazie i pyta: A to, co to jest? Jabłka? Nie. A co? Formy. A może jednak jabłko? Nie. Jajka? Też nie. Po prostu odpowiednia forma pasująca do pozostałych."[12] Ostatecznie malarska wypowiedź, stanowiąca zespół figur peryfrastycznych, spełnia się w przemawianiu nie siłą podobieństwa do określonych pojęciowo, znanych skądinąd elementów przedmiotowego świata, lecz mocą zdolną określić go inaczej, w nowy sposób, własnym językiem i na swoistych dla obrazu warunkach wewnętrznej, formalnej spójności. „Wychodzę z bardzo formalnego, malarskiego punktu widzenia: coś jest okrągłe, coś jest proste" – tłumaczył artysta, zapytany o zasadę konstrukcyjną jego obrazów – „Gra, zestawienie poszczególnych form jest tu najważniejsze."[13]

Odkąd w latach osiemdziesiątych głównym motywem dzieł Łajminga stała się góra, zajmująca centralne miejsce między pierwszoplanową strefą przedmiotów a niebem, komentarze twórcy dotyczyły szczególnie jej roli w obrazach. „Stale w nich obecne [są] niebo i góra, a z drugiej strony przedmioty z pierwszego planu, wykonane przez człowieka" – mówił i odwoływał się do interpretacji tego schematu, usłyszanej od któregoś z kolegów: rzeczy, jako wytwory ludzkie, miałyby wskazywać na „stałą relację, jaka zachodzi w świecie między człowiekiem a naturą. Taka interpretacja mi się spodobała, do tego nawet stopnia, że kolejne obrazy malowałem pod jej kątem, uwypuklając pierwszy plan obrazów i traktując górę wraz z niebem jako symbol natury."[14] Zgodnie z powyższą wykładnią uogólniający i syntetyczny charakter form określających przed-



1

1. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1965, olej na płótnie, 68 x 125 cm, zbiory rodziny artysty

2. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura w Pejzażu*, 1979, olej na płótnie, 100 x 110 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku

3. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1971, olej na płótnie, Ø 139 cm, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

2

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

3

mioty pierwszego planu służy ukazaniu stałości odwiecznego i nieustannego procesu urządzania się człowieka w świecie, zabudowywania i meblowania go sobie różnymi sprzętami. Język obrazu obejmuje łącznie wszystkie historycznie zmienne i przemijające sposoby organizacji świata rzeczy, ukazując niezmienną, ponadhistoryczną regułę: ludzkie urządzanie się i zamieszkiwanie w ogóle. Góra zaś stanowi synekdochę świata natury jako niezmiennej i wiecznotrwałej scenerii, w której człowiek przez kolejne pokolenia nieustannie na nowo próbuje umocować swój byt, zamieszkać po swojemu i zorganizować własną przestrzeń za pomocą różnych wyrobów. Charakterystyczna sylweta góry, relatywnie stała mimo różnych warunków oświetlenia i układów chmur na niebie, wprowadza w obrazach Łajminga wymiar ponadczasowości jako tło, na którym zredukowane, fragmentaryczne i reliktowe formy przedmiotów jeszcze wyraźniej znaczą tymczasowość jako wymiar właściwy ludzkiemu losowi. Na zasadzie tej opozycji zyskuje ona rolę symbolu nie tylko natury, ale też przemijania.[15] Jednocześnie artysta widział w niej również symbol wszystkiego, co człowieka przewyższa, nie tylko dosłownie wznosząc się ponad wymiar ludzkiego czasu i ponad granice świata ludzkich wytworów, ale też sięgając ponad horyzont człowieczego poznania. W świadomości Łajminga góra – mająca konkretny pierwowzór w Chmielnie – symbolizowała to, co dla człowieka w najogólniejszym i najgłębszym sensie pozostaje niedostępne, niepoznawalne, co jest tajemnicą. Podkreślając w rozmowie z Januszem Janowskim tajemniczość jako istotne dla niego znaczenie owej góry, artysta zdecydowanie przytaknął sugestii swojego rozmówcy, że pełni ona rolę symbolu

„tajemnicy życia, do której człowiek zawsze chce się zbliżyć, jednak której nigdy nie będzie w stanie w pełni przeniknąć."[16]

Obiekty na pierwszym planie obrazów symbolizują zatem człowieka w ogóle, bo prezentują się jako jego wytwory i zarazem pozostałości zachowane z nieokreślonego czasu, o mniej lub bardziej zatartym, co najmniej nieoczywistym lub nieznanym przeznaczeniu i znaczeniu, przypominając pod tym względem archeologiczne relikty. Znaczą one ludzką przemijalność w wymownej konfrontacji z wyniesioną ku niebu górą, symbolizującą to, co dla człowieka na zawsze pozostaje nieosiągalne i niezgłębione, co nie podlega jego urządzaniu się za pomocą rzeczy, ale co zarazem wyznacza horyzont i nadrzędny punkt odniesienia, na który człowiek jest zorientowany. W taki oto sposób martwe natury na pejzażowym tle, chociaż nie przedstawiają ludzkich postaci, symbolizują uniwersalną prawdę o człowieku, syntetycznie ukazując sytuację, która w sposób najbardziej ogólny, podstawowy i istotny określa ludzkie bycie w świecie – każde i zawsze. Malarski język Łajminga, przechodząc ponad wszystkim, co szczegółowe, wariantowe, partykularne i na tym poziomie zróżnicowane, a więc drugorzędne, sięga tego, co stanowi istotę, powszechnik i inwariant, stałą, strukturalną regułę. W przywoływanej już rozmowie z 2006 roku artysta stwierdził, że jego koncepcja malowania obrazów, „w których nie ma bezpośrednio człowieka, ale którego obecność jest wyczuwalna". stanowi próbę pójścia za wskazówką Studnickiego, by ze zwyczajności wydobywać dziwność, a więc to, co zastanawia, daje asumpt do głębszego namysłu.[17] W późniejszym wywiadzie odniósł swoją koncepcję malarstwa znów do nauki wyniesionej z pracowni mistrza, ale też do poetyki peryfrastycznych niedopowiedzeń, charakteryzującej jego własny malarski język, jako formy wydobycia spoza wszystkiego co mniej ważne, tego, co najistotniejsze. „Górę zobaczyłem pierwszy raz podczas pleneru, na który zabrał nas prof. Studnicki. Pięknie opowiadał o tym, jak rozkładają się linie jeziora, nieba i horyzontu. Trzeba mieć świadomość tego, gdzie znajduje się w tym człowiek, że wszystko jest ważne, ale z tego wszystkiego należy umieć wybrać najważniejsze rzeczy. Myślę, że każdy malarz ma swoją górę, jakąś tajemnicę, bo kiedy wszystko jest jasne, to tak naprawdę nic nie jest jasne. Nie wszystko musi być dopowiedziane."[18]

W jeszcze innej rozmowie Łajming tłumaczył, dlaczego stale malowaną górę z Chmielna nazywa swoją górą. „Zachwyciłem się tym pejzażem, ta moja góra stała się czymś najważniejszym w moim życiu. (...) Ona mnie przyciągała, nie umiałem się z nią rozstać, jeździłem do niej w różnych porach roku i zawsze malowałem ją z tego samego miejsca, sztalugi stawiałem obok mostku."[19] Na koniec artysta stwierdził, że malując ową górę, czuł się sobą. Coś więc sprawiało, że gdy stał przed nią ze swoimi sztalugami, zdawał sobie sprawę z nadzwyczajnej istotności tej sytuacji, w której odnajdywał siebie. Jakkolwiek trudno wniknąć w jej psychologiczne kulisy i zgłębić osobistą tajemnicę wrażliwości malarza, dostatecznie wymowne pozostają obiektywne koordynaty przestrzeni, czasu i okoliczności, w których to się działo. Od lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych nieopodal owego mostku, dającego najlepszy widok na chmieleńskie wzgórze, prowadzone były wykopaliska archeologiczne. W ich trakcie odkrywano wiele pozostałości po wczesnośredniowiecznym grodzie, zamieszkiwanym od dziesiątego do jedenastego wieku – zarówno relikty zabudowań, jak i różnego rodzaju wyrobów rzemieślniczych. Było więc tak, że Łajming przy sztalugach rozstawionych na mostku odnajdywał siebie i swoje miejsce mieszkańca świata z jednej strony w horyzoncie wiecznotrwałej góry, z drugiej strony w perspektywie dawnych dziejów, gdy na ten sam jej wyniosły grzbiet patrzyli niegdysiejsi mieszkańcy tutejszej osady, po których pozostały już tylko szczątki trudnych do identyfikacji sprzętów. Znajdując się dziś w tamtym miejscu, mimo, że wykopaliska dawno już zakończono, nie sposób oprzeć się impulsom pamięci i unieważnić narzucające się skojarzenia między tu i teraz doświadczanym widokiem na górę a widokiem tak samo obecnym przed oczami tamtych ludzi, prezentującym się ponad obwarowaniami ich grodu. Nadużyciem byłoby uznać, iż to jest klucz do właściwej interpretacji obrazów Łajminga, ale na pewno szczególny *genius loci*

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

stanowiska, z którego artysta wpatrywał się we wzgórze, wykonując jego niezliczone studia, pozwala lepiej zrozumieć zarówno magnetyczną siłę upodobania malarza do tej okolicy, jak i specyfikę malarskiego języka, którym operował, przenosząc sylwetę góry z Chmielna na swoje płótna. Jeżeli szczególnie silne inspiracje zewnętrzne i wewnętrzne wzbudzały w artyście przedmioty zniszczone przez czas, fragmentaryczne relikty rzeczy jako ślady nieobecnych osób, a zwłaszcza archeologiczne odkrywki, to punkt obserwacji chmieleńskiego wzgórza z terenu aktualnie prowadzonych wykopalisk rzeczywiście był dla niego idealnie odpowiednim miejscem.

2

Umowność języka martwych natur Łajminga, polegająca na odejściu od quasi-inwentaryzacyjnej dosłowności w przedstawianiu konkretnych obiektów i zastąpieniu jej formą peryfrastyczną – określeniem zarazem ogólniejszym i fragmentarycznym, które umyka prostej, jednoznacznej identyfikacji z takim, a nie innym rzeczowym desygnatem i rodzi pytanie 'co to?' – przypomina poetykę studenckiego teatrzyku rąk pod taką właśnie nazwą, Co To, którego artysta był jednym z współtwórców i aktorów. Podstawowym środkiem wyrazu były w nim gesty, nie tyle przedstawiające, ile zastępujące, na zasadzie metonimicznych figur, ludzkie postaci, ich ruchy, zachowania i wzajemne relacje. Analogiczną rolę metonimii, fragmentów figuralnie obrazujących charakterystyczne dla ogółu ludzi sposoby bycia, aktywności, postawy i stany wewnętrzne, odgrywały używane w pantomimie gestów rekwizyty – albo niewielkie przedmioty, dające się obracać w dłoniach, albo też uproszczone, płaskie, tekturowe atrapy przedmiotów. W filmie wspomnieniowym o teatrzyku Łajming wyraził wprost swoją pewność, że gdyby nie doświadczenia wyniesione z Co To, jego późniejsze malarstwo wyglądałoby inaczej.[20]

Wypracowywanie własnego malarskiego języka oznaczać musiało odparcie silnego początkowo wpływu formuły kolorystycznej, bliskiej Studnickiemu. „Moje pierwsze prace po studiach – wspominał Łajming – były postimpresjonistyczne, właśnie w konsekwencji zapatrzenia na jego malarstwo. Później otrząsnąłem się z tego wpływu, choć szacunek do mistrza pozostał mi na zawsze."[21] Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych artysta, ciągle malując martwe natury, przestaje operować kolorem rozłożonym na drobne plamy w gęstym rytmie odrębnych pociągnięć pędzla, „na zasadzie bogactwa chromatycznych przeciwstawień," które wytwarzały efekt kolorystycznego rozedrgania obrazu.[22] Wprowadza natomiast szersze, bardziej zwarte i jednolite połacie barwne, zamknięte w obrębie płaszczyzn przyjmujących kształty zdecydowanie określone prostymi lub krągłymi liniami. Jednocześnie powstaje napięcie między wyraźną konkretyzacją tych kształtów a nieuchwytnością ich odniesień do świata rzeczy odróżnianych na poziomie identyfikacji szczegółowej. W centrum obrazu daje się rozpoznać tylko poziomą powierzchnię mebla, z której spływa serweta, a na której ustawione są przedmioty, chociaż trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy tą powierzchnią jest blat stołu, czy może siedzisko krzesła. Przestrzenny układ motywów składających się na martwą naturę sugerowany jest przez efekty nakładania się jednych kształtów na drugie, przecinania tych znajdujących się z tyłu przez krawędzie rzeczy umieszczonych bliżej, ale nie sposób już powiązać tak zbudowanego zespołu form z konkretnymi, rozróżnialnymi pojęciowo desygnatami. Coś tam stoi czy może leży, jedno za drugim, ale nie wiadomo, co takiego. Sumarycznie określone wieloznacznym kształtem i kolorem zarysy przedmiotów desygnują pewien ogólny typ konwencjonalnego motywu martwej natury, jak owoce w ogóle – typ obejmujący łącznie jabłka, brzoskwinie czy pomarańcze, w sumie wszystkie gatunki owoców, które z równą niepewnością można imaginacyjnie projektować na ten sam umowny oznacznik, nie uzyskując odpowiedzi na dociekanie, 'co to?' za owoc, lub może jednak jajko. W taki oto sposób malarski język martwych natur Łajminga abstrahuje od kwestii szczegółowych i uchyla je, kierując uwagę ku temu, co ogólne i dlatego istotne: nieważne, jakie owoce czy

jajka, jakie przedmioty – ważne, że jakiekolwiek, wszystkie podobnego rodzaju. Poetyka niedopowiedzeń i uogólnień przenosi konwencjonalne motywy martwej natury z poziomu zwyczajności, gdzie nie spotyka się czegoś takiego, jak 'owoce w ogóle,' 'nieokreślone przedmioty,' w nadzwyczajność.

Pod koniec lat sześćdziesiątych zaznacza się tendencja do poszerzenia widoku martwej natury tak, że prezentujący ją stół zajmuje centralne miejsce w obrębie umeblowanego wnętrza. Całą dyspozycją umieszczonych w nim sprzętów nie rządzi jednak logika zwykłych stosunków przestrzennych, lecz zasada optycznego zrytmizowania mniej lub bardziej regularnych form w płaszczyźnie obrazu, przy czym rytm drobniejszych i zachodzących na siebie kształtów zagęszcza się w strefie stołu, a dalej od centrum jego dynamikę wygaszają obszerniejsze pola ujednoliconej barwy. Głównym czynnikiem rytmizacji całego układu jest syntetyczne uproszczenie zarówno gamy barwnej, jak i linii wydzielających połacie koloru, a jednocześnie zarysowujących poszczególne obiekty. Podstawę wizualnego rytmu stanowi kontrastowa opozycja między kształtami o wysokim stopniu regularności, z jednej strony prostoliniowymi, prostokątnymi lub kanciastymi, z drugiej krzywoliniowymi, owalnymi lub łagodnie zaoblonymi. Serwety zwieszone ze stołu raz wtórują jego prostym krawędziom, innym razem przeciwstawiają im swoje miękko spływające krzywizny i zarysowują u dołu łuk, który odpowiada kształtowi owalnego oparcia krzeseł stojących obok. Dialog kształtów przenosi się na meble przy stole z poziomu jego blatu, na którym inicjują go w mniejszej skali zestawione elementy martwej natury, jak owoce i różne drobne przedmioty. Prymat rytmu wiążącego ze sobą sylwety przedmiotów w płaszczyźnie obrazu dyktuje ich wzajemne proporcje i sposoby umiejscowienia w kompozycji, odmienne od tych, które dyktowałyby zasady perspektywy i przestrzenne realia. Oparcia krzeseł ulokowane są nieraz znacznie niżej niż stół i odbiegają od jego skali, zaś dolna granica obrazu przeprowadzona jest tak, że ucinając meble na pewnej wysokości, nie pozwala tych niekonsekwencji odnieść do sposobu ustawienia poszczególnych sprzętów na podłodze, a zarazem w przestrzeni wnętrza. Uchylając w ten sposób porządek zwyczajnej, trójwymiarowej rzeczywistości, obrazy kompensują go porządkiem wewnętrznie spójnego, kompozycyjnego rytmu form.

Umowne martwe natury przekształcają się zatem w równie umowne obrazy mieszkalnych przestrzeni. Jednocześnie rozwija się też peryfrastyczny język malarstwa Łajminga. Ukazując prosty stół, artysta poprzestaje na jego określeniu najbardziej ogólnym, takim, które może objąć łącznie cechy stołu w jadalni – przez częściowe nakrycie serwetą – i cechy biurka w gabinecie – przez odsłonięcie blatu i ustawienie na nim typowych dla prywatnego gabinetu drobiazgów. Wśród tych ostatnich stosunkowo najkonkretniej prezentują się charakterystyczne ramki na rodzinne zdjęcia, jedna lub dwie zsunięte blisko siebie, o kształcie prostokątnym lub owalnym, a z reguły w prostokątnej ramce widać owalny zarys szybki. Motyw ramek wyróżnia się usytuowaniem w optycznym centrum kompozycji, najdobitniejszą regularnością wydobywających go kształtów, jak również siłą najbardziej skondensowanego ich kontrastu, spolaryzowanego między prostokątem a owalem. Stanowi przez to dominujący akcent w kompozycyjnym rytmie obrazu, który rezonuje w kształtach innych elementów wnętrza. Tę nadrzędną rolę motywu na poziomie wizualnej struktury obrazu uzasadnia jego szczególna rola semantyczna. Powstaje bowiem tutaj maksymalne napięcie między podniesieniem stopnia ekspozycji kształtów samej ramki z szybką a całkowitą niewidocznością zdjęć, których eksponowaniu każda taka ramka przecież służy – o ile mówimy o zwyczajnej praktyce. Nie dziwi to jednak, gdy weźmiemy pod uwagę słowa artysty o tym, jakie znaczenie miał dla niego efekt zatarcia czytelności fotografii, wymowny przejaw upływu czasu i zanikania śladów po niegdyś bliskich osobach, które już odeszły. Malarski język Łajminga przenosi to osobiście poruszające go doświadczenie utraty i niszczycielskiej siły czasu na poziom reguły powszechnej: nieważne, czyjego zdjęcia nie widać, motyw ramki z nieczytelną fotografią obejmuje i zarazem symbolizuje wszystkie

przypadki, w których rysy konkretnych osób zaciera czas, kiedykolwiek i gdziekolwiek ten stały proces zachodzi.

Organizując kształty przedmiotów w abstrakcyjny rytm oparty na opozycji między formami kanciastymi i krągłymi, artysta od początku lat siedemdziesiątych często sięga po formę pośrednią, która w dolnej części tworzy zarys prostokątny, a u góry zamknięta jest linią falistą czy esowatą. Jednym z najwcześniejszych znanych przykładów jest tondo ze zbiorów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (1971), gdzie taki profil zarysowuje nad krawędzią stołowego blatu dzióbek dzbanka do kawy, a na dole powtarza go kształt oparcia krzesła, przecięty nogą stołu. Taka kombinacja prostokątnej podstawy z falistym zamknięciem tworzy w kolejnych obrazach artysty stały formalny moduł, powtarzany przez kształty różnych obiektów, a w efekcie upodobniający jedne do drugich i utrudniający ich jednoznaczną identyfikację. Opisany taką formą przedmiot, gdy jego kształt wznosi się nad blatem stołu, wygląda trochę jak górna część oparcia krzesła stojącego za nim, trochę jak zegar bufetowy ustawiony na krawędzi blatu, kiedy zaś analogiczna, pionowo wydłużona forma przylega do stołu z boku, wygląda jak przycięty jego pionową krawędzią fragment ni to oparcia krzesła, ni to podłokietnika fotela albo kanapy. Tę wieloznaczność prostokątno-falistego modułu bardzo dobrze ukazuje na przykład martwa natura *W Kambuzie* z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (1974). Artysta znalazł w nim formę tyleż charakterystyczną, co syntetyczną i fragmentaryczną, której skrótowa ogólność pozwalała na niedookreślone, domyślne tylko oznaczanie różnych elementów wyposażenia mieszkalnego wnętrza. Znakomicie współgrał on w wizualnym rytmie kompozycji zarówno z owalem ramki na zdjęcia, jak i z prostymi krawędziami stołu i krzywiznami serwet. Jednocześnie w języku umownych martwych natur Łajminga stał się on główną figurą peryfrastyczną, określającą w sposób możliwie najdalszy od dosłowności i najbardziej ogólny **potencjalnie każdy przedmiot, którego fragment, przycięty krawędziami innych obiektów, przyjmuje taki zarys**. Może to być nie tylko wycinek kształtu różnych mebli czy innych przedmiotów codziennego użytku, wypełniających przestrzenie mieszkań. W niektórych obrazach taka figura – pionowy prostokąt z esowatym zamknięciem – prezentuje się nie jako częściowo przesłonięty innymi przedmiotami i dlatego wycinkowy widok pewnego obiektu, lecz jako ukazany w całości, asymetryczny w swoim kształcie fragment, relikt niezachowanej, symetrycznej całości, zapewne jedno z dwóch skrzydeł jakichś drzwiczek. Istotną wskazówkę dał Łajming w telewizyjnej rozmowie z Jackiem Mydlarskim, gdy kreśląc dłonią w powietrzu tę charakterystyczną falistą linię (gestem trochę jak z teatrzyku Co To), powiedział, że chociaż można w niej dopatrywać się choćby kształtu fotela, dla niego jest reminiscencją kształtu składanych, podróżnych ikon, których oglądana kiedyś wystawa wywarła na nim duże wrażenie i które kojarzy z prawosławnym wyznaniem swojego zmarłego ojca.

Wnętrza, malowane przez artystę w wielu różnych wariantach niemal do końca lat siedemdziesiątych, były formą syntetyzującej i uogólniającej peryfrazy, która desygnowała łącznie typ jadalni, salonu i gabinetu, ale także pracowni malarskiej, gdyż taką funkcję metonimicznie oznaczał motyw odwróconego blejtramu, często występujący w roli kulisy przy jednej z bocznych granic obrazu. Językiem obrazowego symbolu umowność owych wnętrz obejmowała to, czego nie można przedstawić dosłownie: nie konkretne, lecz jakiekolwiek i każde pomieszczenie służące zamieszkiwaniu i codziennemu użytkowaniu, rodzinny dom z pamiątkami po przodkach i jednocześnie miejsce pracy – najogólniej rzecz ujmując, własną przestrzeń, w której człowiek na różne sposoby urządza swoje bycie i w której mija jego czas.

Po przejściu od wąsko kadrowanych martwych natur do szerszych ujęć prywatnych wnętrz z martwą naturą na stole następuje w twórczości Łajminga trzeci etap poszerzania obrazowanej przestrzeni, już nie wszerz, lecz w głąb, przez otwarcie jej na pejzaż. Zanim ta faza objęła cały późniejszy dorobek artysty, od 1979 roku, ciekawy precedens wydarzył się kilka lat wcześniej, w roku 1973, gdy Łajming, obok wielu innych twórców

związanych z Wybrzeżem, włączył się w inicjatywę Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, by podjąć aktualny temat budowy północnej części Portu Gdańsk. Powstały wówczas obraz *Port Północny II* na pierwszym planie adaptuje schemat wypracowany we wcześniejszych obrazach wnętrz, ukazując swego rodzaju ‚budowlaną' martwą naturę – stół z rękawicą roboczą, kaskiem i zwiniętym w rulon rysunkiem projektowym na blacie, za stołem ucięty brzegiem płótna fragment oparcia krzesła, zarysowujący charakterystyczną figurę prostokątno-falistą, a przy lewym brzegu, w roli kulisy, zamiast blejtramu fragment tablicy informacyjnej – podczas gdy w głębi otwiera się widok na plac budowy i daleka, sięgająca po horyzont perspektywa prowadzonej rozbudowy portu.

W procesie kształtowania się formuły późniejszego malarstwa Łajminga przełomowy był rok 1979. Wtedy bowiem powstają pierwsze kompozycje odnoszące zabudowany szeregiem obiektów plan pierwszy do górzystego pejzażu w tle. W zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku znajduje się jedna skonstruowana na tej zasadzie, prototypowa *Martwa Natura*, zapowiadająca całą serię prac, którą artysta rozwinie szerzej w latach osiemdziesiątych i późniejszych. Z reguły jednak wczesne obrazy z motywem góry zachowują w całości charakter pejzaży, gdyż pierwszego planu nie budują zestawienia mebli czy innych elementów wnętrza, tylko proste segmenty tworzące wzdłuż dolnego brzegu pola jakby ogrodzenie terenu, lecz jednocześnie pozostające abstrakcyjnymi pasmami lub płaszczyznami, na których niekiedy widnieją ołówkowe zarysy jakiejś wieżyczki kościoła lub cerkwi. Zachowane prace tego rodzaju, nieliczne, w niewielkich formatach, należą do cykli *Bieszczady* i *Pejzaż Finlandii*, chociaż nie wszystkie są identyfikowane topograficznie. Wśród segmentów na poły abstrakcyjnych ogrodzeń pojawia się prostokątno-falisty moduł, zaś w jednym z pejzaży bieszczadzkich przegrodę na pierwszym planie uzupełnia wstawiona między jej proste człony kamienna płyta, której półokrągły łuk, nawiązujący do linii górskiego grzbietu w tle, z prawej strony przyjmuje lekko esowaty zarys.[23] Ukazanie płyty nieco pod kątem, tak iż widać jej grubość, wprowadza ambiwalencję relacji przestrzennych między sugestią uchylenia bramnego skrzydła, odsłaniającego ciemny wejściowy otwór po lewej, a sugestią krzywego zamontowania tej płyty, jako reliktu, w murze ogrodzenia. Tego rodzaju gra przeciwstawnych efektów optycznych, dwuznaczności między otwarciem a zamknięciem przejścia, między wysunięciem segmentów przegród ku przodowi a ich cofnięciem w stosunku do linii ogrodzenia, będzie charakterystyczną cechą całej późniejszej serii *Bram*, która znajduje swój początek w cyklu *Bieszczady*, ale której ostateczna formuła malarska ustali się dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Malowane na granicy abstrakcji i figuralności wrota łączą w swojej peryfrastycznej formie opozycyjne znaczenia i tyleż wprowadzają w obszar za nimi skryty, co od niego oddzielają i zamykają dostęp, czyniąc przestrzeń za nimi sferą tajemnicy.

Cykle pejzaży wykonywane daleko od rodzinnych stron Łajminga, w Finlandii i w Bieszczadach, łączy analogiczny schemat ukazania pasma górskich grzbietów zza poziomej, parawanowej zabudowy pierwszego planu, co świadczy o tym, że artysta w tak geograficznie odległych i różnych od siebie miejscach dostrzegał przede wszystkim nie indywidualne odmienności, lecz ogólne podobieństwa. Jeżeli w *Pejzażu Finlandii VII* jedną z części ogrodzenia oznaczył ‚etnograficznie' symbolem koła z zarysowanym odcinkami łuków celtyckim krzyżem wewnątrz, to zarazem nadał mu formę na tyle syntetyczną, że przypomina również rozetę karpacką, a ogólnie pradawny, magiczny znak solarny, wspólny dla różnych kultur.[24]

Niemal do końca lat osiemdziesiątych trwa w twórczości Łajminga okres eksperymentów z wykorzystywaniem w obrazach symboli religijnych, głównie znaków krzyża w wersji łacińskiej, prawosławnej i św. Andrzeja. Niekiedy komponując krzyże z motywem wrót w ścianie przesłaniającej podnóże odległej góry, artysta włączał tego rodzaju obrazy do serii *Bramy*, wykonał jednak również cykl obrazów nazwany wprost *Krzyż*,

gdzie symbol ten był podstawą całej kompozycji. W cyklach pod nazwą *Tradycja* i *Czas Przeszły* znaki krzyża zajmowały centralne miejsce w dolnej części obrazu, przyjmującej postać ich rozbudowanego obramienia i jednocześnie na poły abstrakcyjnej przegrody, zza której wyłania się górski grzbiet. Niektóre obrazy z cykli *Bramy* i *Tradycja* przenoszą motyw krzyża również na zbocze lub szczyt góry, nawiązując do Golgoty.

Równolegle powstają kompozycje z podobną górą, w których zwartą zabudowę pierwszego planu tworzy głównie stół, elementy martwej natury spoczywające na jego blacie oraz ściśnięte przy nim, bardzo fragmentarycznie ukazane oparcia krzeseł i blejtramy. Artysta nazywał te obrazy martwymi naturami, chociaż *de facto* obecność typowych dla gatunku motywów jest tutaj już tylko śladowa – w niektórych obrazach nie ma ich wcale – a dominują mniej lub bardziej ciasno zestawione i nakładające się części wyposażenia pomieszczeń lub pracowni. Z biegiem lat osiemdziesiątych coraz wyraźniej zaznacza się tendencja do formalnych uproszczeń w ujęciu tematu. Wznoszący się nad frontalnie ukazaną partią nóg stołu lub biurka czworokąt jego blatu buduje skompresowaną przestrzeń zbliżenia między sylwetą góry a zespołem obiektów na pierwszym planie, których kształt określają podobnie sumaryczne, konturowe zarysy. Uwydatnione efekty ich nakładania się i zazębiania znoszą relacje przestrzennego odstępu i sprowadzają cały zespół przylegających kształtów do płaszczyzny obrazu. Jeszcze dobitniej niż we wcześniejszych ujęciach wnętrz realizuje się tutaj czysto formalna zasada podejścia do tematu, którą Łajming opisywał jako stałą regułę konstrukcyjną swoich dzieł, polegająca na spójnym zestroju linii zaokrąglonych i prostych. Ten sam moduł kształtu owalnego wyodrębnia szybkę z ramki na zdjęcie i zarysowuje owoce lub talerzyki z owocami, ten sam moduł linii prostej i kątowo łamanej łączy krawędzie stołu i blejtramów, ten sam pośredni moduł kształtu prostokątno-falistego określa profil oparcia krzeseł – często ucięty pionową linią w połowie szerokości, mimo że nic go nie przesłania – a linie raz proste, raz faliste wymiennie kreślą kontury spływających ze stołu serwet. Czasami te stypizowane, modularne kształty nasuwają różne możliwe, ale niepewne rozpoznania przedmiotowe, a czasami pozostają śladem już nieczytelnym, który wizualnie współbrzmiąc z konturami sąsiednich, mniej lub bardziej rozpoznawalnych obiektów, niesie ich nieokreślony rezonans, na zasadzie ‘i tym podobne’. Jeżeli zaś określone kształty w jakimś stopniu zachowują rozpoznawalność przedmiotową, nierzadko uzmysławia ona nierealność sposobu umiejscowienia przedmiotu w obrazie, który tłumaczy się wyłącznie logiką kompozycyjnego rytmu i zestroju form. Najlepszym przykładem jest motyw owalnej szybki kryjącej niewidoczne zdjęcie, który czasem odrywa się od ramek, by wejść w jeszcze bliższą relację z analogicznym kształtem zarysowującym owoce. Na podobnej zasadzie sposób usytuowania i zestawienia prostokątno-falistych figur, jawnie nierealny i irracjonalny, podporządkowuje się wyłącznie rytmowi wizualnej korelacji form w polu obrazu, a jednocześnie pozwala tym fragmentarycznym i znaczeniowo ambiwalentnym figurom nie tylko zarysowywać kształt oparcia krzeseł czy foteli, lecz także nasuwać dalsze skojarzenia oparte na analogii i przywodzić na myśl – jak chciał artysta – kształt skrzydeł podróżnej ikony.

Zróżnicowane układy motywów w martwych naturach łączy stała kompozycyjna reguła stopniowego uspokajania rytmu form i barw od dołu ku górze: do wysokości stołu kumulacja krawędzi stłoczonych, nakładających się na siebie i widocznych fragmentarycznie sprzętów tworzy rytm gęsty, rwany i niespokojny, który uspokaja się i wycisza w długich poziomych liniach stołowego blatu i w jego prostym kontraście z owalnymi zarysami talerzyków, owoców czy ramek na zdjęcia, a powyżej z horyzontalną rozciągłością powierzchni stołu dialoguje już tylko łagodnie wygięty i rozciągnięty na całą szerokość obrazu grzbiet góry, wznoszący się ku najobszerniejszej, jednolitej połaci nieba.

Również góra, pozostająca najbardziej stabilnym motywem tych szczególnych martwych natur, nieznacznie zmienia swoją sylwetę w związku

4

5

6

4. Włodzimierz Łajming, Z cyklu *Bieszczady*, 1979, akryl na kartonie, 38 x 67 cm, zbiory rodziny artysty

5. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1990, akryl na płótnie, 100 x 120 cm, zbiory rodziny artysty

6. Włodzimierz Łajming, *Martwa Natura*, 1992, akryl na płótnie, 84 x 120 cm, zbiory rodziny artysty

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

z wariantowymi zmianami układu przedmiotów poniżej: raz jej wydłużony i spłaszczony grzbiet współgra dobitniej z prostą i równoległą do niego krawędzią stołu, kiedy indziej uwydatnione krzywizny jej zboczy bliżej korespondują z owalnym kształtem ramek na stole. Stosunkowo często falisty zarys góry, rozciągnięty między bocznymi krawędziami obrazu, przebiega taką linią, która w kompozycji obrazu zestraja się szczególnie z podobną krzywizną prostokątno-falistego konturu oparcia krzesła. Elastyczność sylwety górskiego grzbietu, za każdym razem nieco inaczej włączanej w kompozycyjną całość, odróżnia ten motyw martwych natur Łajminga od całej serii studiów góry w Chmielnie, wykonywanych *in situ* i zachowujących bez zmian jej charakterystyczny profil, tak jak prezentuje się z mostku, z którego artysta ją zawsze obserwował.

Postępującemu od lat osiemdziesiątych upraszczaniu sposobu rytmicznej organizacji kształtów w obrazie i syntetyzowaniu formy towarzyszyło zawężanie gamy barwnej, głównie do skali błękitów rozpiętych między bielą a czernią, z rzadkimi akcentami żółcieni lub brązów. Wraz z redukcją podziałów zarysowujących poszczególne motywy i wyodrębniających strefy koloru na pierwszym planie, już nie tylko w partii nieba i góry, lecz w całej strukturze kompozycyjnej wzrastał udział szerszych połaci jednej barwy. Przynosiło to bardziej równomierne rozłożenie wizualnego rytmu form i mocniejsze zespolenie całości ujednoliconej tym sposobem powierzchni obrazu, a także uwydatnienie efektów fakturowych jako czynnika zrównoważonej dystrybucji akcentów we wszystkich partiach malowidła. Identyczny proces uspójniającej syntezy obejmował równolegle oba najdłużej rozwijane cykle Łajminga, *Martwe Natury* i *Bramy* – jeden jego język malarski określał te dwa podstawowe tematy, które poprzez szereg poszczególnych wypowiedzi, wariantowo różnych obrazów, mówiły w istocie wciąż o tym samym, niezmiennie najważniejszym i najbardziej uniwersalnym: o miejscu człowieka w świecie.

3

Zarówno w słowach autokomentarzy, jak i w wizualnej strukturze obrazów Łajminga wyraża się jego rozumienie malarstwa jako pewnej formy języka. Po pierwsze – języka, który ma swoje stałe, konstrukcyjne zasady organizacji poszczególnych wypowiedzi, stanowi jeden umowny kod figuralnego określania rzeczy. Po drugie – języka, który na tych własnych zasadach pozwala mówić obrazami o sprawach najważniejszych, bo dotyczących ludzkiej egzystencji w ogóle, zawsze i wszędzie, ponad różnicami historycznymi i odrębnością kultur. Artysta uznał za trafną i chętnie powtarzał opinię Jerzego Zabłockiego, że malując wszystkie swoje obrazy, w istocie maluje wciąż jeden obraz, na temat, który sam najkrócej określił słowami: „Natura i człowiek."[25] Udało mu się wypracować własny malarski idiom, pozwalający objąć peryfrastycznie w stosunku do dosłownego opisu **wszelkie tego rodzaju lub podobne przedmioty, wszelkie tym podobne formy zamieszkiwania i urządzania się człowieka w świecie, wszelkie materialne ślady jego konfrontowania się z naturą i zwracania ku temu, co transcendentne**. Poetyka malarstwa Łajminga, przeprowadzająca drogą formalnej syntezy od rzeczy poszczególnych i fragmentów do uogólnień, cech wspólnych, typowych i stałych jako oznak ponadczasowo ważnych reguł, przyjęła kierunek charakterystyczny dla strukturalizmu.

Językowa świadomość malarza nie ukształtowała się oczywiście w próżni. Zarówno wtedy, kiedy rozumienia sztuki w kategoriach języka uczył go Studnicki, jak i później, aż do lat osiemdziesiątych, bardzo intensywnie rozwijała się refleksja nad językiem, przenoszona również na pozadyskursywne formy, systemy symboliczne i kody komunikacyjne, a związana głównie z szerokim nurtem recepcji semiologii, strukturalizmu i teorii informacji w różnych obszarach nauki, ale także na polu artystycznym. Znajdowało w tym nurcie intelektualną inspirację wielu twórców i teoretyków sztuki, także w Polsce ukazywały się liczne książki ujmujące sztukę i kulturę w per-

spektywie semiologicznej, strukturalistycznej i cybernetycznej. Najkrócej rzecz ujmując, wśród intelektualistów pokolenia Łajminga taki kierunek zainteresowań był dość powszechny. Mimo że sam Łajming nie lubił teoretyzować na temat malarstwa, upatrując jego istotnych źródeł w niezgłębionych tajnikach ludzkiej podświadomości, podejście do sztuki od strony teorii języka i strukturalizmu nie było mu bynajmniej obce, a wręcz przeciwnie, bardzo bliskie. Wymownym świadectwem owej bliskości pozostaje domowy księgozbiór artysty, w którym obok wielu opracowań poświęconych nowoczesnemu malarstwu zwraca uwagę bogata literatura semiologiczna, strukturalistyczna i cybernetyczna. Podkreślenia i uwagi na marginesach niektórych książek – w sumie bardzo nieliczne, stosowane tylko wyjątkowo, jedynie wówczas, gdy jakiś fragment uznany został za nadzwyczajnie ważny – nie tylko dowodzą wnikliwej i refleksyjnej lektury, ale intrygują swoją adekwatnością do poetyki obrazów Łajminga. Sprawiają nieodparte wrażenie, jakby zaznaczały akurat zdania najlepiej odpowiadające charakterowi tego właśnie malarstwa, przywodzące je na myśl, dostarczające takich pojęć i fraz, które można by do niego odnieść. Jakby były śladem lektury specjalnie na to malarstwo nakierowanej lub prowadzonej przez kogoś, kto natychmiast z nim kojarzy odpowiednie fragmenty.

To tylko wrażenie, wywołane jednak sytuacją obiektywną: w przestrzeni mieszkania przy ulicy Węglarskiej w Gdańsku, gdzie Łajming myślał o malarstwie i przebywał wewnętrzną drogę od inspirujących źródeł do świadomie rozwijanych malarskich pomysłów, intelektualne zaplecze rzeczywiście, w najkonkretniejszym sensie tego słowa, tworzył księgozbiór o specyficznym profilu, w obrębie którego pozycje dotyczące sztuki sąsiadowały na półkach z literaturą semiologiczną i strukturalistyczną (*Antropologia Strukturalna* Claude'a Levi-Straussa w polskim wydaniu z 1970 roku jest tutaj reprezentatywnym przykładem), pisma artystów i książki o artystach stały obok rozpraw z teorii komunikacji, informacji i cybernetyki. Podczas gdy ów księgozbiór zamykał przestrzeń od strony wejścia, z przeciwległej strony oświetlały ją duże, typowe dla pracowni malarskiej okna. Teraz, kiedy mija rok od śmierci malarza, to opuszczone wnętrze na poddaszu jest już tylko pozostałością po nieobecnych mieszkańcach, w czym przypomina obrazy Łajminga. Wśród nieużytkowanych mebli nadal toczy się jednak niemy dwugłos stojących pod ścianami płócien i domowej biblioteki, malarskich wypowiedzi artysty i książek z podkreśleniami i uwagami naniesionymi ręką jego żony, Bogdany, również absolwentki gdańskiej PWSSP i wykładowczyni tej samej uczelni, żywo interesującej się tyleż sztuką, co teorią sztuki i komunikacji. Takie pozostają obiektywne współrzędne przestrzeni owego dwugłosu malarskich i tekstowych śladów po wspólnym zamieszkiwaniu obojga, który nie może nie być echem wybrzmiewającego tu kiedyś wieloletniego dialogu najbliższych sobie osób i na pewno również rozmów o języku malarstwa. Unikając daremnych prób wniknięcia w meandry przepływu rozmaitych inspiracji przez twórczy umysł – procesu, który niewątpliwie zachodził w tej właśnie przestrzeni, ale którego tajniki sam Łajming sytuował poniżej progu świadomości podmiotu, i słusznie – pozostaje już tylko pozwolić, by na koniec niniejszego tekstu zaznaczone fragmenty książek stojących na półce w mieszkaniu artysty wybrzmiały w związku z jego malarstwem, przy minimalnym udziale słów komentarza.

Najpierw niech wybrzmi może nie zaawansowana teoria, ale bodaj jedyny zaznaczony w całej antologii *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa* fragment, który nie pochodzi z tekstu Władysława Strzemińskiego o unizmie, lecz zaczerpnięty został z innego źródła – autorem jest Henri Matisse: „(…) Moja przewodnia myśl się nie zmienia, tylko ulega ewolucji, a w ślad za nią postępują i moje środki wypowiedzenia się. Nie wyrzekam się żadnego z mych obrazów, ale gdybym miał dziś którykolwiek z nich raz jeszcze namalować, namalowałbym go zupełnie inaczej. Dążąc wciąż do tego samego celu, obieram coraz to inną drogę, by ten cel osiągnąć."[26]

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Kwestia ‘środków wypowiedzenia się’ wraca w wyróżnionym miejscu książki *Ikonosfera*, w której Mieczysław Porębski próbował przenieść na obrazy artystyczne założenia strukturalizmu i teorię systemów informacyjnych.[27] Zaznaczono fragment opisujący rozwarstwienie języka na poziom poszczególnych wypowiedzi (*parole*) i poziom ogólnego systemu (*langue*), a następnie przy podkreślonych słowach „język jest systemem, który tworzą nie same dźwięki, ale ich wzajemne ustosunkowanie” na marginesie dopisano i mocno podkreślono: „obraz,” dodając dwa wykrzykniki.[28] W kolejnych ustępach książki również podkreślone są zdania określające strukturę jako porządek relacji, nieco dalej zaznaczenie obejmuje fragment wywodu, który stwierdzał „bogactwo i różnorodność dopełniających się wzajemnie form obrazowej prezentacji i klasyfikacji świata, w którego obrębie wszystko jest w jakiś sposób podobne i różne zarazem, trwałe i zmienne, powtarzalne i niepowtarzalne (…).”[29] Przy zdaniu wyróżniającym trzy rodzaje operacji związanych z działaniem systemu, „operacja powtarzania, operacja składania i operacja zastępowania”, na marginesie widnieje dopisek: „zastępowania!”[30] W następnym fragmencie książki, rozwijającym zasadę systemowej substytucji, ponownie dopisane zostało ołówkiem i podkreślone słowo „obraz.”[31]

Tak oznaczona i upamiętniona lektura książki Porębskiego sugeruje, że towarzyszyło jej myślenie o obrazie jako systemie, którego poszczególne komponenty, poprzez wzajemne relacje, stają się znakami na zasadzie zastępowania swoich desygnatów.

W książce Pierre’a Guirauda *Semiologia* podkreślenia obejmują głównie fragmenty wykładające kwestię umowności znaków.[32] Na jej pierwszych stronach zaznaczono stwierdzenie, że „sztuki plastyczne i literatura są rodzajami komunikowania się, opartymi na wykorzystaniu systemów znakowych i w tym samym stopniu podlegającymi ogólnej teorii znaku.”[33] We wcześniejszym akapicie cytat z *Elementów Semiologii* Rolanda Barthesa, definiujący semiologię jako naukę „o wszelkich systemach znaków,” skomentowany został dopiskiem: „sztuki plastyczne.” Kilka stron dalej żona malarza wyróżniła myśl, że każdy znak „jest w mniejszym lub większym stopniu umowny” – słowo „umowny” dodatkowo zaakcentowała też jego podkreśleniem, podobnie jak kończącą myśl uwagę, że zasada umowności znaku dotyczy również sztuki.[34] W kolejnym fragmencie książki podkreślone jest stwierdzenie, iż w obrębie danego kodu lub systemu „sens wypływa z istniejących relacji.”[35] Na następnej stronie odręczny dopisek przypomina o uniwersalnej zasadzie umowności znaku przy zdaniu stwierdzającym, że sztuka jest dziedziną systemów skodyfikowanych w stosunkowo mniejszym stopniu niż nauka i technika, co – jak pisze dalej Guiraud – rzutuje na kwestię komunikatywności systemu, ponieważ jasno ustalone reguły danego kodu zapewniają proste odkodowanie komunikatu przez znającego owe reguły adresata, ale z drugiej strony, jeżeli komunikat jest tak ściśle skodyfikowany, oczywistość przekazu czyni go nieciekawym, nie budzi zainteresowania i uwagi odbiorcy, w przypadku dzieła sztuki odbiera przyjemność jego interpretacji. Tej ostatniej myśli, podkreślonej czerwoną kredką, znów towarzyszy dopisek, który odnosi ją do kwestii „rozpoznawania przedmiotów w malarstwie przedstawiającym.”[36] Kilkanaście stron dalej podkreślony został fragment dotyczący różnych stopni kodyfikacji znaków i zwracający uwagę, że w rozmaitych formach sztuki „stosunek między elementem znaczącym a elementem znaczonym może być (…) bardziej płynny, intuicyjny i subiektywny,” czyli umowny nie na zasadzie precyzyjnej kodyfikacji, lecz na zasadzie „umowy niejasnej,” pozostawiającej odbiorcy pewne otwarte pole interpretacyjnej swobody.[37] Wątek ten rozwija Guiraud w ustępie poświęconym kwestii umotywowania znaku umownego przez analogię metaforyczną lub metonimiczną między znaczącym a znaczonym – to następny wyróżniony w książce fragment, podobnie jak kilka zdań po nim przeciwstawienie „znaków czysto przedstawiających,” w najmniejszym stopniu umownych, znakom nieumotywowanym, czyli arbitralnym, *stricte* umownym. Następny opatrzony podkreśleniami ustęp

książki dotyczy systemów znakowych charakterystycznych dla poezji i sztuki, w których „element znaczący może się odnosić do wielu elementów znaczonych."[38] W dalszej części wywodów Bogdana Łajming najmocniej zaakcentowała zdanie: „System elementów znaczących jest więc siatką, którą przykłada się do rzeczywistości oznaczanej i która dostarcza jej formy."[39]

Semiologia Guirauda, intensywnie i wielokrotnie studiowana, o czym świadczą ślady kilku różnych narzędzi pisarskich użytych przez żonę artysty w podkreśleniach i dopiskach, stanowi szczególnie ważną część lekturowego i teoretycznego zaplecza, najprawdopodobniej też wsparcia, które towarzyszyło malarskim poszukiwaniom Łajminga. Lektura ta jasno oświetla sens pojęcia 'umowność,' zapewne z rozmysłem wybranego przez malarza, aby w wykładzie kwalifikacyjnym najkrócej i najlepiej określiło charakter języka jego obrazów – przypomnijmy: „Wizja umownej martwej natury jest dla mnie wystarczającym polem dla wypowiedzi."[40] Tłumaczy, dlaczego Łajming odchodził od jednoznaczności w dosłownym określaniu przedmiotów, od ich prostej rozpoznawalności w „znakach czysto przedstawiających,"[41] by szukać „bardziej płynnej, intuicyjnej i subiektywnej" relacji między fragmentarycznie i ogólnie zarysowywanymi kształtami a ich przedmiotowymi desygnatami – takiej, przez którą kompozycyjne zestawienia owych kształtów mogły domyślnie „odnosić się do wielu elementów znaczonych."[42] Pozwala zrozumieć, dlaczego operował przy tym 'analogią metonimiczną,' zastępując i dyskretnie tylko podpowiadając wieloznacznym fragmentem jakąś pozostawianą wyobraźni całość.[43]

Francuski językoznawca jest jednym z dwóch autorów, których teksty znajdujące się w domowej bibliotece Łajminga zwracają uwagę najgęściej naniesionymi podkreśleniami i innymi zaznaczeniami. Drugi to Władysław Strzemiński, jako autor *Unizmu w Malarstwie* i *Teorii Widzenia*. Artykuł o unizmie pokrewny jest strukturalistycznym ujęciom sztuki, przywołanym wyżej, ponieważ charakteryzuje obraz jako system budowy form i skupia się na określeniu podstaw tego systemu, które, zdaniem Strzemińskiego, są w istocie stałe dla całej linii rozwojowej nowożytnego i nowoczesnego malarstwa, od baroku, poprzez Cézanne'a jako „inicjatora sztuki nowoczesnej," po kubizm. Jego początki sięgają jednak renesansu, a konkretnie kluczowej dla renesansowego stylu zasady oparcia budowy obrazu na rytmie kontrastu linii prostych i łuków. Tę podstawową zasadę rytmicznego wiązania kształtów, rozwiniętą w baroku, uwydatnił kubizm „przez wprowadzenie zasady geometryzacji," tak iż w malarstwie kubistycznym zyskała ona wyraźnie uwidoczniony prymat, stała się „zasadą kierującą" budowy obrazu.[44] W sztuce barokowej „dociągano wszystkie kształty do formy łuku lub S (...), a w kubizmie konsekwentnie kształty sprowadzone są do linii prostej i łuku – do form najprostszych i najwyraźniejszych."[45] Zasadę budowy rytmu linii prostych i łuków przyjął Strzemiński za historyczną i strukturalną podstawę malarskiego unizmu, który miał ją ostatecznie pogodzić z zasadą jednolitej całości obrazu przez ustalenie „jednakowego rytmu stosunków liczbowych wszystkich kształtów."[46]

Syntetyczne i na swój sposób strukturalistyczne podsumowanie dziejów malarstwa jako systemu budowy form, dokonane przez twórcę unizmu, pogłębia wydźwięk słów, którymi Łajming określił swoją malarską optykę, mówiąc o jej nastawieniu na grę linii okrągłych i prostych, i o konstruowaniu obrazu na zasadzie zestroju tych dwóch podstawowych typów linii. Również charakterystyczne dla struktury wizualnej samych jego dzieł rytmy kształtów prostokątnych, owalnych i esowatych czy falistych, budowane nie według logiki przestrzennego umiejscowienia przedmiotów, lecz według logiki zespolenia form w płaszczyźnie obrazu, znajdują w tym esencjalnym ujęciu historii malarstwa swój sugestywny kontekst, a prawdopodobnie też źródło inspiracji. Między ujawniającą się od początku lat siedemdziesiątych w kompozycjach gdańskiego malarza zasadą rytmizowania kształtów prostokątnych i kolistych a koncepcją Strzemińskiego rysuje się w każdym razie wyraźne pokrewieństwo malarskiej wrażliwości i podobne wyczucie porządku

form. Liczne podkreślenia w tekście o unizmie świadczą o tym, że analogie zostały dostrzeżone, choćby dopiero *ex post*.

Już od początku samodzielnej drogi twórczej mogła w jakiś sposób towarzyszyć Łajmingowi *Teoria Widzenia*, wydana w roku 1958 i od tego czasu szeroko recypowana w wielu środowiskach polskich artystów. Zwraca uwagę fakt, że podkreślenia i pojedyncze dopiski Bogdany Łajming na marginesach występują tylko w drugim rozdziale książki, szczególnie ważnym z tego względu, że Strzemiński wyłożył tam swoją koncepcję zjawiska powidoków, przedstawiając je jako naturalną, fizjologiczną podstawę budowy obrazu na zasadzie rytmu form. Twierdził, że zasada ta, występująca już w najstarszych znanych malowidłach, legła u podstaw starożytnej sztuki Egiptu i Grecji, a wiązała się z 'sylwetowym,' płaszczyznowym widzeniem obiektów. „W chwili gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pisał Strzemiński w jednym z zaznaczonych fragmentów rozdziału – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie (...). Tym tłumaczy się przenoszenie składników formy, ich 'przesiąkanie' z przedmiotów znajdujących się obok."[47] W naturalnym następstwie takiej transpozycji komponentów formalnych z jednego przedmiotu na inne powstaje wizualny rytm upodobnionych sylwet i stąd wzięła się zasada rytmicznego zestawiania sylwetowych linii, stanowiąca fundament systemu budowy obrazu. Strzemiński nawiązał więc tutaj do podstawowej i stałej zasady rytmicznej organizacji form, opisanej już w artykule o unizmie, wywodząc ją nie tylko ze znacznie głębszych niż renesans, pradziejowych źródeł sztuki, lecz przede wszystkim z samej natury 'powidokowego widzenia.'

Trudno nie skojarzyć tych treści drugiego rozdziału książki Strzemińskiego – tez tyleż wątpliwych, co oryginalnych – z tak charakterystyczną dla malarskiego języka Łajminga metodą wizualnej redukcji przedmiotów do ich sylwetowo określonych kształtów, a tychże kształtów do roli modularnych figur, które 'użyczają się' różnym przedmiotowym desygnatom, przechodzą z jednych na drugie i jednocześnie tworzą wyraźny rytm swoich zarysów w płaszczyźnie obrazu.

Z jednej strony wskazane wyżej teksty semiologiczne i strukturalistyczne, z drugiej strony teksty Strzemińskiego tworzą razem układ współrzędnych, który pozwala zinterpretować malarski język Łajminga w ich siatce pojęciowej. Pierwsza oś wydobywa jego funkcję systemu znaków i szczególne cechy poetyki, która poprzez figury obrazowe mówi o tym, co najistotniejsze, bo podstawowe i stałe, ponadhistorycznie aktualne w relacji między człowiekiem a naturą. Druga odnosi go do historii sztuki, wskazując, że syntetyczna forma tego idiomu kondensuje w sobie najbardziej podstawowe, rdzenne i stałe, inwariantne cechy malarstwa w ogóle, które identyfikował Strzemiński. Z obu względów zasadnie byłoby stwierdzić, że poszukując własnego języka wypowiedzi, jak chciał Studnicki, Łajming doszedł do malarskiego strukturalizmu.

Taka konkluzja, wpisująca twórczość artysty – wraz z symptomatycznym dla swojego czasu zapleczem lektur – w historyczny kontekst, nie może jednak przesłonić innego, co najmniej równie ważnego wymiaru tej twórczości: Łajming kierował się nie tyle potrzebą budowy językowego systemu, ile potrzebą formułowania wypowiedzi, malarskiego wyrażania się. Jeżeli w swoim wykładzie kwalifikacyjnym deklarował, że umowna martwa natura jest dla niego wystarczającym polem realizacji tej potrzeby, zwracał uwagę na nieskończony zakres różnych wariantów, w których konkretne obrazy, utrzymane w jednej ogólnej formule, mogą przemawiać za każdym razem inaczej. Artystę pociągała właśnie ta rozmaitość, otwarte pole niewyczerpanych możliwości wyrazu. Tłumaczył, że zachowuje stały system konstrukcji swoich martwych natur po to, by w jego ramach różnicować nastrój, poszerzać kolejnymi obrazami skalę ekspresji, odmiennie budując przestrzeń, światło i kolor.[48] Umowny język obrazów Łajminga nie ma nic wspólnego z wyspekulowanym na chłodno systemem, który wymagałby rozkodowania kluczem takiej czy innej teorii. Na odwrót, przemawia najbardziej bezpośrednio do

wzrokowej wrażliwości, najprostszymi środkami wymowy zestroju malarskich form, barw i kształtów. Łajming był artystą wybitnym nie tylko dlatego, że mierzył się jednocześnie z podstawowymi zagadnieniami języka malarstwa i z najgłębszą, egzystencjalną tematyką, że udało mu się zbudować własny idiom zasad budowy obrazu na styku jednego z drugim. Najważniejszym świadectwem wybitnego poziomu jego artystycznych dokonań pozostają konkretne obrazy, absorbujące siłą przemawiania i zastanawiania skupioną w oszczędnej, syntetycznej formie, która sugestywnie prowadzi od tego, co najprostsze, najbliższe i zwyczajne, ku horyzontowi niezwykłości, ponadczasowości i transcendencji.

Tuczno, 22 lipca – 4 sierpnia 2023

***

Tekst powstał przy życzliwej pomocy Sławomira Lipnickiego i Ziemowita Łajminga, którym zawdzięczam możliwość obejrzenia trudniej dostępnych dzieł Włodzimierza Łajminga w różnych instytucjach Trójmiasta i w zbiorach rodzinnych, pozyskanie wielu materiałów wizualnych i dokumentalnych oraz informacji ustnych. Dzięki uprzejmości i gościnności Ziemka mogłem także zapoznać się z domowym archiwum i księgozbiorem jego Rodziców.

Przypisy

[1] Rada, którą Juliusz Studnicki kierował do swoich studentów, przytoczona przez Włodzimierza Łajminga, cyt. za: Janusz Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem przeprowadzona 12 stycznia 2006 roku," dokument ZPAP w Gdańsku, z rodzinnego archiwum artysty.

[2] Juliusz Studnicki (1906–1978), absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, był uczniem m.in. Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza, należał do czołowych kolorystów. W 1945 r. osiadł w Sopocie i tam współtworzył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, przeniesioną w 1954 r. do Gdańska. Artysta kierował tam pracownią malarstwa, nim w 1963 r. zamieszkał w Warszawie.

[3] Wypowiedź Łajminga w filmie dokumentalnym Anny Zelmańskiej-Lipnickiej i Sławomira Lipnickiego *Zbliżenia*, 2022.

[4] Ibidem. A także Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem." Por. Martin Heidegger, „Źródło Dzieła Sztuki," tłum. Janusz Mizera, w Idem, *Drogi Lasu* (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997), 7–62.

[5] Włodzimierz Łajming, „O Inspiracji. Wykład Kwalifikacyjny do Przewodu na Docenta," 1976, maszynopis w archiwum rodzinnym.

[6] Ibidem, 2.

[7] Ibidem, 4.

[8] Ibidem, 3.

9 Ibidem.

[10] Ibidem, 4.

[11] Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem."

[12] „Łajming: Ja tej Swojej Czerni już nie Widzę," rozm. przepr. Gabriela Pewińska, *Polska Dziennik Bałtycki*, 30 stycznia 2015, 21.

[13] Wypowiedź z filmu Anny M. Mydlarskiej i Jacka Mydlarskiego, *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem*, Telewizja Polska, 1996.

[14] Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem."

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

[18] Aleksandra Wrona, „Włodzimierz Łajming: Starszy Człowiek Więcej Mówi Szeptem," materiał z portalu internetowego *Trójmiasto.pl*, dostępny 4 sierpnia 2023, https://kultura.trojmiasto.pl/Wlodzimierz-Lajming-starszy-czlowiek-wiecej-mowi-szeptem-n109862.html.

[19] „Włodzimierz Łajming – Byłem Trębaczem w Gwardii Studnickiego," materiał z portalu internetowego Sopockiej Galerii Essey, dostępny 4 sierpnia 2023, https://galeria-essey.pl/912,Wlodzimierz_Lajming_bylem_trebaczem_w_gwardii_Studnickiego.

[20] Anna M. Mydlarska i Jacek Mydlarski, *Sopockie Lata*, film, Telewizja Polska, 1996.

[21] Janowski, „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem."

[22] Ibidem.

[23] Obraz w zbiorach rodziny artysty.

[24] Obraz w zbiorach Galerii Sulmin.

[25] Wypowiedź w filmie *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem*.

[26] Henri Matisse, „O Malarstwie" (1908), tłum. Stanisław Herstal, w *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963), 91.

[27] Mieczysław Porębski, *Ikonosfera* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972).

[28] Ibidem, 24.

[29] Ibidem, 43.

[30] Ibidem, 44.

[31] Ibidem, 48.

[32] Pierre Guiraud, *Semiologia*, tłum. Stanisław Cichowicz (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974).

[33] Ibidem, 7.

[34] Ibidem, 15.

[35] Ibidem, 17.

[36] Ibidem, 19.

[37] Ibidem, 32.

[38] Ibidem, 35.

[39] Ibidem, 44.

[40] Łajming, „O Inspiracji," 4.

[41] Guiraud, *Semiologia*, 34.

[42] Ibidem, 32, 35.

[43] Ibidem, 33.

[44] Władysław Strzemiński, „Unizm w Malarstwie" (1928), w *Artyści o Sztuce*, 410.

[45] Ibidem, 415.

[46] Ibidem, 416.

[47] Władysław Strzemiński, *Teoria Widzenia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958), 50.

[48] Wypowiedź w filmie *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem*.

Bibliografia

Guiraud, Pierre. *Semiologia*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.

Heidegger, Martin. „Źródło Dzieła Sztuki." Tłum. Janusz Mizera. W idem, *Drogi Lasu*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997.

Janowski, Janusz. „Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem przeprowadzona 12 stycznia 2006 roku." Dokument ZPAP w Gdańsku.

Łajming, Włodzimierz. „O Inspiracji. Wykład Kwalifikacyjny do Przewodu na Docenta." 1976, maszynopis.

Łajming, Włodzimierz. „Łajming: Ja tej Swojej Czerni już nie Widzę." Rozmowę przeprowadziła Gabriela Pewińska. *Polska Dziennik Bałtycki*, 30.01.2015.

Mydlarska, Anna M. i Jacek Mydlarski. *Rozmowa z Włodzimierzem Łajmingiem* (film), Telewizja Polska, 1996.

Mydlarska, Anna M. i Jacek Mydlarski. *Sopockie Lata* (film), Telewizja Polska, 1996.

Porębski, Mieczysław. *Ikonosfera*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.

Strzemiński, Władysław. „Unizm w Malarstwie." W *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 436-453. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963.

Strzemiński, Władysław. *Teoria Widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958.

„Włodzimierz Łajming – Byłem Trębaczem w Gwardii Studnickiego." Sopocka Galeria Essey. Dostępny 4 sierpnia 2023. https://galeriaessey.pl/912,Wlodzimierz_Lajming_bylem_trebaczem_w_gwardii_Studnickiego.

Włodzimierz Łajming. Malarstwo, Rysunek. Red. Wojciech Zmorzyński. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2007. Kat. wyst.

Włodzimierz Łajming. Red. Jarosław Bauć. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015

Wrona, Aleksandra. „Włodzimierz Łajming: Starszy Człowiek Więcej Mówi Szeptem." *Trójmiasto.pl*. Dostępny 4 sierpnia 2023. https://kultura.trojmiasto.pl/Wlodzimierz-Lajming-starszy-czlowiek-wiecej-mowi-szeptem-n109862.html.

Zelmańska-Lipnicka, Anna i Sławomir Lipnicki. *Zbliżenia* (film), 2022.